



A história da arte em movimento: Aby Warburg e Georges Didi- Huberman entre imagens, tempos, montagens e borboletas

Daniela Queiroz Campos

Como citar:

QUEIROZ CAMPOS, Daniela. A história da arte em movimento: Aby Warburg e Georges Didi-Huberman entre imagens, tempos, montagens e borboletas. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 303-333, jan.2025. DOI: 10.20396/modos.v9i1.8678485. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8678485>.

Imagem [modificada]: Antonio Pisanello, O retrato de uma princesa da Casa d'Este, 1425-1450. Museu do Louvre. Fonte [seleção editores]: <https://commons.wikimedia.org/>.

A história da arte em movimento: Aby Warburg e Georges Didi-Huberman entre imagens, tempos, montagens e borboletas

The history of art in motion: Aby Warburg and Georges Didi-Huberman between images, times, montages and butterflies

Daniela Queiroz Campos*

RESUMO

O presente artigo tem como principal desígnio tecer análise acerca do movimento nas obras de dois historiadores da arte: Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Para tal, propõe problematizar o movimento em três aspectos de suas pesquisas. Num primeiro momento, foram abordados os movimentos das formas através do conceito de *Pathosformel*. Com esse propósito, analisamos os acessórios em movimentos, na tela *Euterpe* de Rodolfo Amoedo. Em seguida, a discussão pautou-se no *Nachleben*. A partir de *O retrato de uma princesa da Casa d'Este*, de Pisanello, e de um conjunto de retratos de Maria Tereza da Espanha, produzidos no círculo de Diego Velázquez, discorremos sobre o movimento dos tempos. Por fim, foram abordadas as montagens como forma de operar. Os movimentos associativos de imagens foram colocados em relação com a tela *A caçadora de borboletas*, de Berthe Morisot. As borboletas compõem cada uma das imagens propostas e encarregam-se de fechar e abrir nosso texto.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem em movimento. *Nachleben*. *Pathosformel*. Montagens. Borboletas.

ABSTRACT

This study analyzes the movement in the works of two art historians: Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. To this end, it proposes problematizing movement in three aspects of their research. First, we approach the movements of forms through the concept of *Pathosformel*. For this purpose, we analyzed the movement of the accessories in the painting *Euterpe* by Rodolfo Amoedo. Next, *Nachleben* bases the discussion. Based on *The Portrait of a Princess of the House of Este* by Pisanello and a set of portraits of Maria Teresa of Spain produced in the circle of Diego Velázquez, we discussed the movement of time. Finally, montages were addressed as a way of

operating. The associative movements of images were placed concerning the painting *The Butterfly Hunter* by Berthe Morisot. The butterflies compose each proposed image and are responsible for closing and opening our text.

KEYWORDS

Moving image. Nachleben. Pathosformel. Montages. Butterflies.

Entre as batidas de asas das borboletas

De repente, algo aparece. Por exemplo, uma porta abre-se e uma borboleta passa batendo as asas. Basta este nada (...). Sabemos bem que não é assim: uma porta não se abre senão para a qualquer momento se voltar a fechar, uma coisa não aparece, como uma borboleta, senão para no instante seguinte desaparecer. (Didi-Huberman, 2015: 9)

Iniciamos o texto embalados pelo movimento das borboletas. Não remete aos tempos de agora o fascínio que seres humanos manifestam diante de mariposas. E as imagens são um excelente exemplo de como, há muito, tais insetos fitam nossos olhos. Seja numa escultura da antiguidade – como *Psyché* (II d.C.), que hoje compõe o acervo do Museu do Capitólio –, numa natureza morta seiscentista – *Natureza morta com nêspers e borboletas* (1698), de Adriane Coortea (1665-1707) – ou, num retrato do Renascimento – o *Retrato de uma princesa da Casa d’Este* (1425-1450), de Pisanello (1395-1455).

Para além de muitos pintores e escultores, as borboletas também fitaram os olhos de dois historiadores da arte. Um deles costumava com elas falar e o outro dedicou dois textos aos seus movimentos. Georges Didi-Huberman escreveu, ainda no ano de 1998, *O saber movimento: o homem que falava com borboletas*¹, texto que prefacia o livro *Aby Warburg e a imagem movimento*, de Philippe Alain Michaud. Oito anos depois, em 2006, redigiu o ensaio *Aparecendo, desaparecendo, borboleteando*².

O historiador da arte Aby Warburg costumava falar com as borboletas. Pelo menos, foi o que relatou o médico psicanalista Ludwing Binswanger

durante a internação do historiador na clínica *Bellevue*. E foi especificamente a partir do relato de Binswanger (2007) que Didi-Huberman iniciou seu primeiro texto. “Poderíamos dizer que Warburg jamais conseguiu – jamais quis – curar-se das imagens. Acaso, “falar com borboletas” durante horas não era, decididamente, interrogar a imagem como tal, a imagem viva, a imagem-pulsão” (Didi-Huberman, 2013: 22). A borboleta é a metáfora perfeita não apenas da história da arte colocada em movimento por Warburg, mas da própria imagem como por ele percebida. Essa imagem intensa, que se desloca, vive, pulsa, pensa e sobretudo se movimenta.

O movimento sobre o qual Aby Warburg tanto se dedicou era o movimento de repetições, da reaparição de antigas e sempre diferentes formas. De outras apresentações possíveis de algo que vem de muito longe – longe no espaço, mas também no tempo – e que são incapazes de morrer por completo. Como aponta Didi-Huberman: “O homem de ideias fugidias é também o homem das ideias que retornam exceto que nunca retornam completamente, o que, por conseguinte, incita a novas tentativas, sempre renovadas” (Didi-Huberman, 2013: 396).

Nosso teórico parece ter se perdido ao perseguir suas imagens e suas borboletas. O homem que trabalhou intensamente e que se faz lembrar pelo pensamento compulsivo, sobre o qual tanto sinalizam seus relatos clínicos: “(...) o professor Warburg, cuja detalhada história clínica será enviada mais tarde, é originariamente uma personalidade psicopática que sempre apresentou ideias e condutas obsessivas” (Binswanger, 2007: 57). Para além da personalidade de Warburg, Ludwing Binswanger relata sua constância para a escrita das páginas de seus trabalhos e de seu diário.

Através dessas compulsões clinicamente evidenciadas na personalidade de Aby Warburg, podemos pensar sua forma em analisar e lidar com as imagens. Era, de fato, uma forma obsessiva, pois as imagens que ele investigava também o eram. Ele nunca buscou uma análise simples, calma, explicativa, metodologicamente perfeita e encaixada. Ao contrário, ele sempre procurou o errático, a repetição compulsiva, o desencontro dos

tempos e dos lugares. O historiador da arte hamburguês nunca se preocupou em simplificar nada, em formatar tabelas, em fechar textos, em apontar causas e efeitos.

“O pensamento de Warburg nunca parou de pôr a história da arte em movimento. Em movimentos deveríamos escrever, a tal ponto esse pensamento abriu e multiplicou objetos de análises, vias de interpretação, exigências e métodos, desafios filosóficos. Por em movimento, abrir e multiplicar (...)” (Didi-Huberman, 2013: 17). Ele não simplificou a vida dos historiadores da arte, ao contrário. Não ousou dizer que ele complicou nossas vidas, mas ele tornou nosso fazer muito mais labiríntico. Incerto, intenso, obsessivo, não comprovável, mas absolutamente intrigante, instigante. Aby Warburg transtornou a história da arte a partir de muitas concepções, percepções, abordagens. “Depois dele, já não estaremos diante da imagem e *diante do tempo, como antes*” (Didi-Huberman, 2023: 26).

Georges Didi-Huberman, por sua vez, embalado no movimento da história da arte warburguiana toma personagens, conceitos e formas de operar. No entanto, Didi-Huberman não se perdeu em meio às imagens, mas talvez tenha tido medo de um dia fazê-lo, visto o apreço pela organização de seu material de estudo. As fichas de textos, a coleção de imagens e os livros de sua biblioteca estão arranjados sob diferentes rubricas, sendo elas: matéria, lugar e corpo (Didi-Huberman, 2023: 14). Na sua forma de lidar com o trabalho e com os textos, podemos encontrar uma pitada da personalidade compulsiva de Warburg, já que sua produção, no momento ultrapassa a publicação de 70 obras – obras repletas de movimentos e imagens. Por elas, ele foi academicamente muitas vezes criticado por “borboletear” pelo “(...) simples factos de consagrar minha escrita às imagens” (Didi-Huberman, 2015: 12).

Nas páginas que se seguem, temos como objetivo problematizar os movimentos nas pesquisas de Aby Warburg e de Georges Didi-Huberman em três principais aspectos: nas formas, nos tempos e na associação de imagens. De tal feita, abordaremos uma tríade que compõe conceitos e formas de operar: *Pathosformel*, *Nachleben* e montagem.

Do movimento nas imagens – as draperias dançantes de uma Euterpe

O movimento nas imagens propriamente dito foi percebido por Aby Warburg já na tese de doutoramento submetida no ano de 1891 à Universidade de Strasbourg³. Em *O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli*, ele defendeu que “(...) capturar os movimentos transitórios dos cabelos e trajes corresponde a uma corrente dominante nos círculos artísticos do norte da Itália desde o primeiro terço do século XV” (Warburg, 2015: 33). Nas duas mencionadas obras de Sandro Botticelli (1445-1510), o vento que partia então da boca do deus Zéfiro injetava vida orgânica nos acessórios inanimados, ou seja, nos cabelos e nos trajes. E seria justamente tal movimento o motivo da Antiguidade que interessava aos artistas do Renascimento florentino. Para Didi-Huberman, nos primeiros parágrafos da tese a noção de *Nachleben* – utilizada por ele numa tradução francesa como *survivance* (em português, sobrevivência) – começa a ser inicialmente implementada, ou utilizada como um modelo temporal (Didi-Huberman, 2015: 25).

O quadro que apresenta o nascimento da deusa do amor foi analisado por Warburg a partir dos detalhes, dos chamados acessórios. De tal feita, conseguimos notar um movimento no próprio olhar do historiador da arte que não analisa, de forma pormenorizada, o corpo nu em primeiro plano. “Ele moveu ligeiramente seu olhar: em direção à fluida configuração dos cabelos flutuantes ao vento, em direção aos interstícios de ar, em direção às curvas acolhedoras do drapeado florido esticado à jovem deusa” (Didi-Huberman, 2015: 27). Nas formas flutuantes, ele observou fórmulas de movimento, no qual reconheceu o *páthos* fundamental da imagem. O movimento foi, por Botticelli, dado a ver nas coisas mortas, insensíveis e invisíveis – nos tecidos, no cabelo e no vento. Segundo Didi-Huberman (2013: 168), “A *Pathosformel* acompanha de maneira não menos obstinada cada avanço “visível”, isto é, legível e publicado, da reflexão warburguiana sobre as imagens: desde o prefácio de sua tese sobre o Botticelli, em 1893”. No mencionado texto, sem

ainda ousar escrever o termo que permearia muitas de suas obras, tratou de perceber como a apresentação de acessórios extremamente animados – roupas e cabelo – estavam pautados nos modelos antigos.

Séculos após Sandro Botticelli, o artista brasileiro Rodolfo Amoedo (1857-1914) pintou não uma deusa, mas uma musa nua [Fig. 1]. Sua tela data do ano de 1889 e nos dá a ver uma das nove filhas da deusa da memória, *Mnemosyne*, a musa das inspirações poéticas *Euterpe*. Amoedo compõe sua musa praticamente nua, o que não era demasiado convencional à referida divindade. Como podemos ver, por exemplo, na carta número 18 do *Tarot de Mategna* [Fig. 2]. Nesta imagem do século XV, Euterpe foi apresentada na sua habitual e movimentada túnica que a remetia à antiguidade e portando um aulo, o qual apoia entre seus lábios e suas mãos. No entanto, a composição de Amoedo justifica-se, já que deusas, ninfas, musas ou sátiros podiam ser apresentados completamente nus em meio a natureza (Arasse, 2015: 186). Se a nudez não pode ser considerada convencional à divindade, o aulo e a coroa sustentam a representação iconográfica de uma *Euterpe*.



FIG. 1. Rodolfo Amoedo, *Euterpe*, óleo sobre tela, 130 x 80,2 cm, 1889. Acervo: Coleção Collaço Paulo, Florianópolis. Fonte: arquivo da autora.

Três elementos da composição de *Euterpe* de Rodolfo Amoedo merecem aqui especial análise: o pedestal, o drapeado véu e as borboletas. O pedestal – com voluta característica de uma coluna de estilo jônico, no qual a musa está sentada – evoca outra afamada personagem pictórica cujas origens também remontam à Antiguidade Clássica e que estava demasiado em voga no século XIX: Galateia de Pigmalião. Em *Metamorfose* (8 d.C.), Ovídio (43a.C. – 18d.C.) narrou a história do rei da ilha de Chipre, que teria esculpido uma mulher perfeita, apaixonando-se por ela e convertendo-a em ser real (Freedberg, 2010: 383). Para além da larga influência literária no oitocentos – haja vista as notórias obras de Émile Zola (1840-1902) e Honoré Balzac (1799-1850) –, são significativas as telas que apresentam a imagem da conversão de um material inerte num corpo repleto de vida, como *Pigmalião e Galateia* (1890), de Jean León Gérôme (1824-1904). A *Euterpe* apresentada por Amoedo não é uma estátua em marfim ou mármore. Todavia, o pedestal faz-nos, por alguns instantes, acreditar que Amoedo apresenta um resquício do tempo em que a deusa não havia sido dotada de vida. E, então, damo-nos conta de termos sido seduzidos pela imagem. A musa de Amoedo não é dotada de vida. Ela é uma imagem pictórica.

O delicado e transparente véu que encobre a região pubiana de *Euterpe*, de Rodolfo Amoedo, faz-nos relacioná-la com significativos nus da história da arte ocidental, os quais, por sua vez, parecem citar a escultura perdida de *Vênus de Cnido* (350 a.C.), de Praxíteles (395-330 a.C.). Que por sua vez, trata-se da mais teorizada imagem de nudez feminina da Antiguidade. Figura feminina que “pousava em atitude de entrar para o banho ritual, e com uma das mãos ainda segurava a túnica acabada de retirar dos ombros” (Clark, 1957: 83). De lá para cá, ou melhor, de lá até o século XIX, são incontáveis as imagens de nus femininos apresentados com esse acessório em movimento.

O terceiro e último elemento a ser analisado são as sete borboletas que figuram no alongado e suave céu. Se em *O Nascimento de Vênus* (1486), de Sandro Botticelli, o vento que agita os acessórios em movimento sai da boca

do deus do vento Zéfiro, em *Euterpe*, o translucido véu e os insetos parecem dançar e seguir o ritmo entoado pelo aulo da musa da música. As borboletas e os drapeados são elementos que evocam a uma imagem que vem de muito longe. Para Aby Warburg, o movimento aparente de partes acessórias seria o elemento da Antiguidade que interessava aos artistas do Renascimento. “As influências dos modelos antigos na apresentação dos acessórios em movimento” (Warburg, 2015: 52). No caso da tela de Amoedo, tal movimento nas partes acessórias apresenta influências de uma série de imagens de nossa história da arte compreendida num sentido mais alargado.

A *Euterpe*, de Amoedo, tem sua nudez velada por um ligeiro e drapeado véu. O sopro de seu aulo a ritmar toda a cena, põe o tecido e as borboletas a dançarem. O movimento de ambos evoca-nos muitos outros movimentos, de lugares e de tempos. Como a Antiguidade grega, o século XIV florentino. A imagem em questão conjuga díspares elementos iconográficos que caracterizariam a musa da música ao longo dos tempos. Todavia nessa nova apresentação possível, ela surge renovada a partir de diferentes relações associativas. O *Pathosformel* das ondulantes formas têxteis, o *Nachleben* que aponta para uma nova encarnação possível da musa. Enfim, não poderíamos esperar feito diferente de uma das filhas de *Mnemosyne*. A deusa que protegeu o mundo antigo do esquecimento, defendeu a entrada da biblioteca de Warburg e deu nome ao seu quadro de montagens imagéticas – o Atlas *Mnemosyne*.

Do movimento dos tempos – os retratos de duas princesas

“Ficamos diante da imagem como *diante de um tempo complexo*, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos” (Didi-Huberman, 2013.b: 34). O tempo da imagem não era para Warburg, assim, o tempo da história geral e nem da tradicional história da arte. Para ele, o tempo da imagem não era o tempo a partir das concepções de Giorgio

Vasari, das histórias auto glorificadoras, nem o tempo do sentido universal da história, como compreendido por Hegel. Warburg abriu o tempo dessa história. Seu tempo seria outro, seria o “tempo dos fantasmas”.

Antes de buscarmos perceber o *Nachleben* como um conceito, precisamos compreendê-lo como um problema, fundante e fundamental naquele pensar através e por imagens que se estabelecia no findar do século XIX pela escrita da sempre mencionada tese sobre Sandro Botticelli. No texto cujo mote fora o afresco do Palazzo Schifanoia, de Ferrara, e suas manipulações astrológicas, Warburg, mais uma vez nota “a vontade de uma reconstrução genuinamente antiga” (Warburg, 2015: 116).

Ainda em 1902, Aby Warburg redigiu um interessante texto sobre a *Arte do retrato na burguesia florentina*. O escrito que pretendia uma nota ao ensaio de Jacob Burckhardt (2012) sobre o retrato encosta numa até então incipiente questão para a história da arte: as imagens votivas. “A Igreja da SS. Annunziata concedia aos poderosos da cidade e aos estrangeiros iminentes o privilégio, muito procurado, de poder colocar na própria Igreja, quando ainda estavam em vida, a sua esfinge de cera, fielmente reproduzida, em grandeza natural (...)” (Warburg, 2015b: 41). Segundo o historiador da arte, até o fim do século XVIII, esses ex-votos ainda se faziam presentes na igreja florentina. Ao problematizá-los, Warburg mencionou o antigo costume dos etruscos pagãos em moldar e guardar em cera a imagem dos rostos dos familiares falecidos. Com base nos escritos de Warburg, o historiador da arte italiano Enrico Castelnovo defende que “É dos mais imprecisos o limite entre máscara propiciatória, ex-votos e retratos” (Castelnovo, 2006: 42).

Warburg buscou, deste modo, assim num passado longínquo humano, uma correlação para os retratos que estavam sendo pintados aos montes durante o primeiro renascimento florentino. Os bonecos em tamanho natural tinham uma finalidade diversa dos retratos pictóricos, tendo os primeiros como objetivo o agradecimento a uma graça concedida. Para além da divergência na intenção, ambas as imagens se distinguiam pela materialidade, sendo os ex-votos imagens tridimensionais feitas em cera ou

em madeira. Eram de “um paganismo popular legitimado pela igreja” e não “uma reprodução consciente do culto romano dos antepassados” (Warburg, 2015: 64). Para além das estátuas votivas, Warburg escreveu sobre as máscaras mortuárias em gesso e estuque como ramo particular da indústria artística de Florença. Muitas vezes, os pintores florentinos recorreram a essas máscaras, usadas como decoração na casa de familiares, a fim de reproduzirem fielmente o rosto de pessoas mortas em pintura.

Algumas décadas depois, mais precisamente num texto pela primeira vez publicado em 1955, Walter Benjamin também montou outra imagem nessa associação. Ao defender o recuo do valor de culto frente ao valor de exposição das fotografias, afirmou que o rosto humano era sua última trincheira. “Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos” (Benjamin, 2010: 174). A imagem do rosto humano, a partir de distintos suportes ou técnicas, atravessa diferentes tempos históricos. O texto de Jacob Burckhardt, que Warburg havia lido, debatia sobre essa longa vida do retrato, seja ele de um chefe de família ateniense do século III a.C. ou de uma donzela do século XV. “No Ocidente, mesmo durante a decadência da cultura antiga, o retrato foi pelo menos consentido, e jamais deixou de existir a vontade constante de ser figurado, assim como de ter retratos de outros e também de poder possuí-los” (Burckhardt, 2012: 51).

No entanto, cabe ressaltar que Aby Warburg constatou uma diferença entre a reprodução consciente do culto romano dos antepassados e a prática de um paganismo popular, “analogia da sobrevivência da arte pagã do retrato nas igrejas cristãs (Warburg, 2015: 64). Problematisou, então, que, no uso consciente do retrato, as origens estariam nos romanos, já na prática de fixação da imagem do rosto humano que tinha uma delicada e longínqua datação. A exemplo dos ex-votos e dos moldes de cera, se alguns creditam suas origens aos antigos romanos, outros apontam que certas

características já podem ser notadas no Paleolítico Superior. “Atravessam o tempo. Compartilham civilizações muito diferentes. Ignoram a ruptura entre o paganismo e o cristianismo” (Didi-Huberman, 2016: 13). Em madeira, pintados e, sobretudo, moldados em cera, os ex-votos caracterizam-se pela semelhança, seu essencial antropomorfismo que não consiste em escolha estilística que julgamos mais ou menos figurativa, “(...) faz com que essas formas sejam sempre fugares e sempre elas mesmas, em poucas palavras, uma espécie de fantasmas” (Didi-Huberman, 2016: 50).

Na percepção do retrato de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman exemplifica o deslizamento significativo do vocabulário, de *Kunstgeschichte* para *Kulturwissenschaft*, de história da arte para história da cultura. A primeira – a história da arte, *Kunstgeschichte* – analisa o “retrato” como um gênero das belas-artes que surge no renascimento “graças às vitórias humanistas do indivíduo e ao progresso das práticas miméticas”. A segunda – a história da cultura, *Kulturwissenschaft* – conta uma história de acordo com tempos muito mais complexos. São, então, percebidos novos cruzamentos temporais, “um entrelaçamento, uma sobredeterminação. Entre magia antiga e pagã (reminiscência da *imago romana*), a liturgia medieval e cristã (prática de ex-votos sob a forma de esfinges) e dados artísticos e intelectuais próprios do renascimento” (Didi-Huberman, 2013: 41).

O retrato torna-se suporte antropológico que conecta lugares e temporalidades. Mais do que isso, nas pesquisas de Warburg, os retratos abriram o campo disciplinar para uma pluralidade de objetos. Ainda na tese sobre Botticelli, analisou retratos tanto em suportes convencionais das belas artes – os quadros – como em suportes antes menosprezados pela área – tal quais medalhas e moedas. São exemplos o verso e o anverso da *Medalha para Giovanna Tornabuoni* (1480), de Niccolò Fiorentino (1430-1514). A medalha que trazia, de um lado, o retrato de perfil de Giovanna Tornabuoni e, do outro, a imagem das três graças, que por sua vez foi associado ao afresco *Vênus e as três graças oferecendo presente à jovem mulher* (1485), atribuído a

Botticelli. Nele, a jovem mulher seria “Giovana d’Albizzi, no dia de seu casamento como Lorenzo Tornabuoni” (Warburg, 2015a: 57).

Os retratos perfilados podem ser apontados como constantes e preferenciais na toscana do *quattrocento*. Enrico Castelfnuovo atrela o gênero pictórico do primeiro renascimento à prática do retrato em moedas e medalhas, muito em voga à época, mas tendo suas origens na Antiguidade. O *Retrato de uma princesa da casa d’Este* (1425-1450), de Antonio Pisanello (1395-1455), é um excelente exemplo [Fig. 3]. No florido quadro, Pisanello apresenta a clara predileção pelos retratos de perfil “(...) considerados comemorativos graças a sua ascendência numismática, porém, neste caso não há solução de continuidade entre as soluções heráldicas do gótico internacional e as que o Renascimento extraiu da arte antiga e da numismática” (Castelfnuovo, 2006: 37). O artista, no mencionado quadro, pintou uma jovem princesa, no entanto estava também habituado a dar a ver suas formas em metal. Giorgio Vasari menciona que “Pisanello era excelente em baixos-relevos; fez medalhas para todos os príncipes da Itália” (Vasari, 2011: 323).



FIG. 3. Antonio Pisanello, *O retrato de uma princesa da Casa d’Este*, têmpera sobre painel, 43 x 30 cm, 1425-1450. Museu do Louvre, Paris. Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064951>.

A tela, hoje pertencente ao acervo do Museu do Louvre, apresenta uma jovem mulher com os cabelos presos por uma faixa de cor branca. O penteado de forma ovalada destaca uma longa testa, à época considerada bela. Ela porta um vestido branco com bufantes mangas vermelhas cujos ornamentados bordados podem levar à sua casa dinástica. O vaso de alça dupla identificaria a família d'Este. No entanto, a identidade da retratada é incerta. As hipóteses apontam para Margarite Gonzague – esposa de Lionel d'Este – ou Ginevra d'Este – filha de Nicolau III d'Este e esposa de Sigismondo Malatesta.

O quadro apresenta como fundo uma natureza exuberante. No céu, em azul ultramarino, sobre o qual Vasari (2011: 322) teceu elogios, Pisanello pintou verdes folhagens, flores e borboletas. Quatro coloridas borboletas, cada qual pintada num diferente momento de suas batidas de asas. A bela e jovem face da princesa da casa d'Este e as quatro borboletas parecem tornar vivo algo que há muito tempo está morto. Mas o *Retrato de uma princesa da Casa d'Este* sutilmente adverte que “O retrato é inevitavelmente uma meditação sobre o tempo que passa” (Arasse, 2015: 47).



FIG. 4. Velázquez (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez), *A Infanta Maria Teresa*, óleo sobre tela, 32,7 x 38,4 cm, 1651-1654. Metropolitan Museum, New York. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437870>.



FIG. 5. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Retrato da infanta Maria Teresa*, óleo sobre tela, 67,3 x 52,7 cm, 1654. Philadelphian Museum of Art, Philadelphia. Fonte: <https://philamuseum.org/collection/object/102637>.



FIG. 6. Circulo de Diego Velázquez, *A infanta Maria Teresa de Espanha*, óleo sobre tela, 76,5 x 61,3 cm, século XVII. Museu Bellas Artes, Buenos Aires. Fonte: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7653/>.

Dois séculos depois, mais um artista de corte deu a ver outra princesa entre borboletas. Diego Velázquez (1599-1660) pintou a Infanta Maria Teresa da Espanha – filha de Felipe IV que, pelo casamento com Luís XIV, tornou-se rainha consorte da França – em diversas ocasiões. Mas, em três retratos específicos, colocou-a entre borboletas. *A infanta Maria Tereza* (1651-1654), que atualmente integra do acervo do Metropolitan Museum, de Nova York [Fig. 4], o *Retrato da Infanta Maria Teresa* (1654), do acervo do Philadelphian Museum of Art [Fig. 5], e *Retrato da Infanta Maria Tereza de Espanha* (século XVII), do Museo de Bellas Artes de Buenos Aires [Fig. 6]. As três telas não são inteiramente atribuídas a Diego Velázquez, mas a seu círculo. A conservada no museu de Buenos Aires, há muito tempo fitou-nos os olhos justamente pelas borboletas que parecem sincronicamente pousar todas de asas abertas sobre o opulento penteado da infanta. Alguns anos depois, causou-nos estranhamento que, no ensaio *Aparecer, Desaparecendo, Borboleteando*, Georges Didi-Huberman (2015) abordou uma imagem similar, conservada no Metropolitan de New York.

No mencionado ensaio, o historiador da arte francês relata pousar, então, seu olhar sobre, segundo ele, o mais clássico dos retratos. “A infanta Maria Teresa pintado por Velázquez por volta de 1650: não tardará muito para que já não veja mais do que borboletas por toda sua cabeleira, girando em torno de seu rosto e, talvez, ameaçando a integridade deste com o seu voo circular...” (Didi-Huberman, 2015: 37). A imagem descrita por Georges Didi-Huberman apresenta de forma detalhada o rosto e o cabelo da princesa, já que o quadro nesta versão foi cortado na altura do busto. A disposição das borboletas pelo cabelo parece movimentar nosso olhar num sentido circular.

De tal feita, não se trata de um único retrato, mas de três retratos análogos, nos quais a infanta Maria Teresa fora dada a ver com o mesmo penteado repleto de borboletas. Ao depararmo-nos não com um, mas com três quadros praticamente iguais, a indagação foi o porquê da pintura de retratos em demasiado similares da infanta Maria Teresa. Possivelmente a

descrição primeira da retratada responda a questão: filha de Felipe IV e, pelo casamento com Luís XIV, rainha consorte da França.

Logo, até o matrimônio com o delfim da França ter sido arranjado, numerosos retratos da rebenta de Felipe IV devem ter circulado por toda a Europa. Desta forma, como as borboletas que voaram até serem afixadas no penteado da princesa, retratos de Maria Teresa de Espanha movimentaram-se. Atravessaram fronteiras e países e foram dados a ver a diferentes reis e príncipes. Era essa, inclusive, uma das grandes inovações de um quadro, possibilitar o trânsito das imagens. Aby Warburg percebeu primeiro nas tapeçarias dos Flandres (Warburg, 2015b: 372) essa possibilidade de colocar as imagens em movimentos geográficos. Seja através de tapetes, quadros e papéis as imagens, antes pintadas sobre muros e paredes, puderam mover-se para outros lugares.

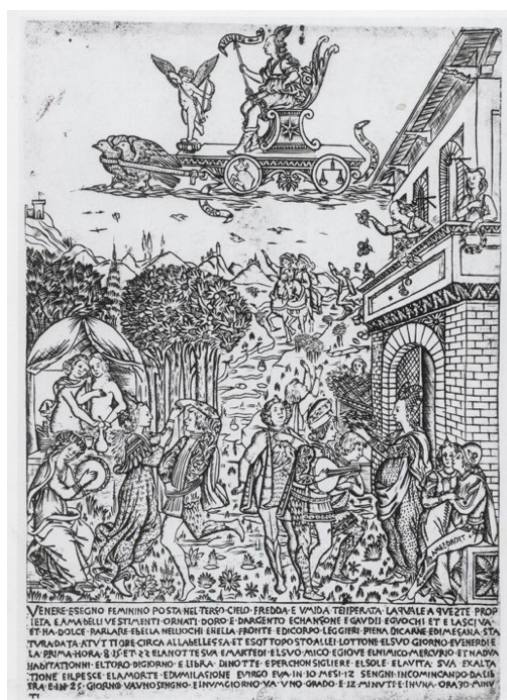


FIG. 7. Baccio Baldini, *Planeta Vênus: Vênus I*, gravura, 32x 21 cm, 1464. Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0825-467.

FIG. 8. Baccio Baldini, *Planeta Vênus: Vênus I*, gravura, 32x 21 cm, s/d. British Museum, Londres. Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0825-467.



FIG. 9. Detalhes de: (a) Baccio Baldini. *Planeta Vênus: Vênus I*, gravura, 32x 21 cm, 1464 e (b-c) Baccio Baldini. *Planeta Vênus: Vênus I*, gravura, 32x 21 cm, s/d. British Museum, Londres. Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1845-0825-467.

As borboletas, ao decorarem o cabelo de Maria Teresa, levam-nos a outra imagem, que fora analisada por Warburg, em *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia de Ferrara*. Na gravura *Vênus I* (1464), de Baccio Baldini (1436-1490), conservada no *British Museum* [Fig. 8], duas borboletas ornaram o penteado não de uma princesa, mas da deusa do amor: Vênus. Warburg nota, ou ao menos escreve, de fato, sobre as borboletas que decoram o penteado de uma “figurinha feminina dançando” em meio à sociedade de Vênus numa segunda versão da mesma gravura [Fig. 7], feita alguns anos depois. Na primeira versão [Fig. 8], tal moça dançante portava na cabeça um *hennin* francês, ao qual Warburg observou como casulo que se transformaria em borboleta. “A lagarta burgúndia, antes toda recolhida em seu casulo, aí aparece transformada na borboleta florentina, a “ninfa” com seu penteado renovado e o traje flutuante, próprios à mênade grega ou à Vitória romana” (Warburg, 2015b: 126).

As duas borboletas que Aby Warburg analisa no cabelo da jovem que dança vieram do casulo apresentado como um *hénin* francês – “um barrete cujas duas peças laterais subiam formando uma curva alta, e um cone pontudo, de seda ou veludo, com um véu preso na parte mais alta (*le hénin*)” – usado sobretudo na França dos séculos XIV e XV (Köhler, 2009: 200). No

entanto, ao observarmos a gravura na íntegra, percebemos o mesmo adorno de borboletas nas madeixas de Vênus nas duas versões da gravura (ver detalhes na figura 9).

Tal qual Baccio Baldini, Diego Velázquez adornou o cabelo de sua princesa com borboletas. Nos mencionados retratos, Maria Teresa encarnava um desses seres da sociedade de Vênus, uma ninfa – cujo desígnio seria ser o objeto da paixão amorosa por excelência. E, mais uma vez, podemos problematizá-la “A ninfa no contexto da mais genuína investigações warburgianas, o *Nachleben* dos deuses pagãos” (Agamben, 2010: 39).

Podemos, então, supor que os três retratos tiveram como desígnio serem fitados pelos olhos de um nobre, para consolidar matrimônio entres casas dinásticas europeias. Ao escrever sobre o retrato de Maria Teresa, Didi-Huberman teceu relação com a “imagem de borboleta, com o sexo da parte central, como se constata, por exemplo, em algumas obras famosas de Yves Klein” (Didi-Huberman, 2015: 38). E, neste ponto, outra questão se coloca. Talvez, não fosse o genuíno amor que estava sendo oferecido através do retrato oficial da infanta, mas uma aliança política entre países selada principalmente a partir de um herdeiro, “o fantasma da borboleta que abre suas asas como a ninfa abre suas pernas” (Didi-Huberman, 2015: 38). A leveza do retrato de uma princesa repleto de borboletas nos conta sobre a infanta que tem como função constituir casamento com um membro de uma destacada casa dinástica, para gerar herdeiros. De tal feita, o objetivo do quadro não era pura e simplesmente amoroso, era político. O destino da jovem e bela mulher era reprodutor.

Podemos, deste modo, pensar no *Nachleben* de uma antiquíssima prática de conservar as feições de rostos humanos em imagens. Se outrora ela permitiu a familiares relembrarem e até cultuarem um ente querido morto, por vezes ela fora utilizada para agradecer um graça atendida. A prática atravessa o tempo. No entanto, assim como um sonho, ela sempre tem uma nova apresentação possível. E nos retratos reais do renascimento toscano ou do barroco espanhol tinham também como desígnio arranjar

casamentos. Era o peso da leveza daqueles encantadores retratos de princesas repletos de borboletas.

Do movimento das montagens – a busca de borboletas

Os quadros colocaram a imagem em movimento. A pintura de cavalete, por muitos considerada elitista, em boa verdade, revolucionou o trânsito das imagens pictóricas. Tais quadros possibilitaram às imagens movimentarem-se geograficamente, e estas o fizeram para os mais diversificados fins. Os retratos reais, por exemplo, circularam ora como imagens de poder ora com o “desígnio amoroso” – com a intencionalidade de arranjar casamento e, com isso, forjarem alianças políticas entre diferentes casas dinásticas, tais quais os retratos de Maria Teresa de Espanha. Aby Warburg percebeu o início destes deslocamentos geográficos das imagens na tapeçaria. “A tapeçaria de Flandres é o primeiro tipo, ainda colossal, de veículo automotivo para o transporte de imagens, que, desprendidos da parede – e não só pela mobilidade, mas também pela técnica, voltada à reprodução multiplicadora do conteúdo da imagem” (Warburg, 2015b: 372). Analisa, assim, a técnica como percursora das imagens gravadas em papel, que por sua vez ocasionaram o intercâmbio de valores expressivos.

O papel gravado precedeu a tapeçaria num trânsito de imagens. Walter Benjamin sublinhou que as imagens são, há considerável tempo, tecnicamente reproduzíveis. “À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água forte, assim como a litogravura no início do século XIX” (Benjamin, 2010: 166). Sendo assim, a imagem, em sua forma gravada, possibilitou intensos trânsitos não apenas de sua materialidade, mas também de seu conteúdo, através da cópia. Ao longo das pesquisas de Aby Warburg, são visíveis muitas dessas imagens reproduzíveis. Imagens de e em trânsito. Foram medalhas, moedas, fotografias, páginas de periódicos, selos postais. O *Bilderatlas Mnemosyne* apresenta uma constelação delas.

Como Georges Didi-Huberman bem lembra: “Antes de qualquer coisa, *Mnemosyne* é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel extraídas da imensa coleção reunida por Warburg, foram coladas em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas (...)” (Didi-Huberman, 2013: 382). As pranchas negras deste fantástico atlas de imagens foram primeiramente montadas na sala oval da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg e constituem seu último e inacabado trabalho. Se, por um lado, o atlas não foi finalizado em decorrência da morte do historiador da arte, que aconteceu em outubro 1929, por outro, tratava-se de um projeto que não tinha como objetivo o fim. *Mnemosyne* era um grande processo de pensar imagens. Uma constelação, onde milhares de imagens podiam ser montadas numa infinidade de arranjos. Tais disposições de imagens tinham como finalidade identificar “(...) o papel que a memória individual e coletiva desempenhava no processo de transmissão, troca e latência e da volta da vida das *Pathosformeln*. Warburg concretizou suas ideias e intuições no projeto *Mnemosyne*” (Burucua e Kwiatkowski, 2019: 11).

Grosso modo, consistia na organização visual do pensamento labiríntico e compulsivo de Warburg. As pranchas repletas de imagens foram organizadas entres os anos de 1925 e 1929. Todavia, são uma espécie de produto da intensa atividade de pesquisa que o erudito desenvolveu durante toda sua vida. A pranchas negras do atlas *Mnemosyne* foram concebidas como um inventário de imagens montadas a partir de ritmos e de polaridades. Elas tinham um caráter projetual, irremediavelmente provisório. Os agrupamentos imagéticos ocupavam ora ordenamentos formais, ora gestuais. Tais imagens tinham diferentes formatos, enquadramentos, técnicas, temporalidades. “Caberia ver em *Mnemosyne* não a ilustração, mas ao contrário, a estrutura visual (assim como a biblioteca oferecia a estrutura textual) de todo o seu pensamento” (Didi-Huberman, 2013: 388).

Até o momento de sua morte, o *Bilderatlas Mnemosyne* compreendia 63 painéis. Eram telas de madeira, de 1,5 por 2 metros, cobertas por tecido preto. Sobre tais tecidos foram fixadas cópias de quadros, reproduções

fotográficas, pedaços de periódicos, imagens e textos retirados de material gráfico – organizados, assim, a partir de eixos temáticos, formais e gestuais. O *Bilderatlas Mnemosyne* foi “(...) seu grande canteiro para uma antropologia histórica das imagens inteiramente articulado em torno das “sobrevivências” (*Nachleben*) nas quais são visíveis as “fórmulas de pathos” (*Pathosformeln*)” (Didi-Huberman, 2016: 64).

Mnemosyne aborda o campo das imagens rompendo suas ordens cronológicas e logocêntricas. Aby Warburg incorporou questões absolutamente novas não apenas para o campo disciplinar da história da arte, mas no pensar e trabalhar com imagens numa forma mais estendida. Suas pesquisas e problemáticas justificam a atualidade de seus trabalhos ainda no século XXI. O teórico das mídias Karl Sieriek sublinha a importância de “Estudar a obra de Warburg e seu esforço para ampliar a história da arte às dimensões de uma ciência cultural da imagem em movimento” (Sieriek, 2009: 22). No livro *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias* ele denomina as imagens de forma como percebidas por Warburg como imagens-pássaro. Isto porque, a forma inovadora de pensar do historiador da arte teria mudado nossa cultura da imagem.

Os painéis do *Bilderatlas Mnemosyne* propunham uma constelação de imagens. Eram “imagens de imagens” dos mais diferentes modos de produção de diversos locais e tempos históricos. “Os grandes painéis de tecido preto em que se encontram justapostas reproduções de obras, bem como recorte de jornais, selos, páginas de livros, cartões-postais ou fotografias de diversas origens, compõem uma estranha paisagem (...)” (Michaud, 2013: 293). Para Philippe-Alain Michaud, esta nova organização imagética elaborou um novo estilo de apresentação dos fenômenos estéticos, em que o saber se transmuta em ritmo de orientação.

Os trabalhos de Warburg admitem colocar o campo da teoria da imagem e da cultura em relação com uma sociologia da arte, história das mentalidades, história das mídias, entre outras. Ele possibilita o que Karl Sieriek (2009: 22) denominou de uma “ciência cultural transdisciplinar da

imagem”, ou cria o que Robert Klein descreveu como uma “(...) disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome” (Klein, 1998: 207). Em contrapartida, “(...) pensar as imagens atuais com e através de Warburg comporta também a obrigação inversa: o trabalho do detalhe” (Sierek, 2009: 26). Se seus trabalhos permitem uma ampliação do campo de estudo, eles demandam que nos aproximemos dos objetos, eles ensinam sobre a sutileza e a teimosia do olhar que persegue e detecta a sutileza nos detalhes.

A icônica prancha número 39 [Fig. 10] apresenta a montagem de reproduções de telas, desenhos, gravuras. Entre as 23 imagens da mencionada prancha podemos observar de forma pormenorizada alguns detalhes de obras, como a ninfa Clóris e deus Zéfiro da *Primavera*, de Sandro Botticelli. O olhar aproximado e a maneira de colocar as imagens em relação constituem duas grandes características de sua forma de pensar através de imagens. As duas gravuras de Baccio Baldini analisadas por Aby Warburg no texto sobre o Palazzo Schifanoia, de Ferrara, compõem a montagem da mesma prancha número 39. E as borboletas estão lá, a adornarem os penteando da Vênus e da figura dançante.



FIG. 10. Prancha 39 do *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Fonte: arquivo da autora.

Aby Warburg não conceitualizou a montagem. Mas a experimentou, colocou-a em prática. A montagem constitui sua forma de operar com imagens. Georges Didi-Huberman, por sua vez, escreveu notadamente sobre montar e desmontar imagens e tempos. Para fazê-lo, o historiador da arte francês não se embasou num único intelectual. Para além de Aby Warburg, sua montagem está baseada naquelas experimentadas por pesquisadores outros, tais quais Walter Benjamin e Sergüei Eisenstein. Walter Benjamin que, no livro das *Passagens* (Benjamin, 2018) a colocou magistralmente em prática ao reunir uma escrita fragmentada sobre Paris. E, Sergüei Eisenstein que, de tanto operar montagens nos fotogramas de seu fazer cinematográfico, dedicou décadas de escrita a tentar desenvolvê-la conceitualmente.

No texto intitulado nascimento da montagem, Eisenstein evocou a figura de Dionísio, deus da dança. “A montagem é uma operação dionisíaca: rasgamos em pedaços, cortamos a continuidade, assassinamos em certo sentido e, ainda assim, ele começa a se mover, a dançar, a viver” (Didi-Huberman, 2016: 176). Antoine Somaini defende que podemos perceber a montagem Sergüei Eisenstein em esferas variadas “O uso da montagem como estilo de escrita, como forma de pensar e como princípio heurístico e hermenêutico para a análise e a comparação morfológica entre formas artísticas” (Somaini, 2013: 238). Segundo Somaini, tal qual Eisenstein, Warburg e Benjamin procuraram novas maneiras de expor uma história anacrônica. “E, se Warburg encontrou uma solução na montagem das pranchas do atlas *Mnemosyne* (...) e Benjamin nos agenciamentos de fragmentos do Livro das *Passagens*, Eisenstein buscará a solução no desenho (...) para experimentar as formas mais extremas de montagem” (Somaini, 2013: 279).

Didi-Huberman debruçou-se no conceito e no exercício das montagens, em especial, das imagéticas. No livro, que foi publicado em decorrência de uma exposição homônima – *Table de Montage* – Didi-Huberman (2023) abre seu arquivo, suas milhares de fichas que conservam palavras e imagens. Ao ser interrogado como ele organiza seus fichários, ele responde: “Mas o atlas

oferece justamente “uma ordem de uma outra ordem” (Didi-Huberman, 2023: 20). Sobre a mesa de madeira de sua biblioteca, monta e desmonta suas retangulares fichas e propõe montagens. “A exposição consiste em transpassar esse medo fundamental ao jogar ou na alegria que representa o gesto de montar em si: tudo que, em suma, vai ser feito sobre a mesa” (Didi-Huberman, 2023: 17).

Se sua montagem não se embasa num único intelectual, ela não foi conceituada num par de livros ou num momento específico da carreira de Didi-Huberman. Tais escritos encontram-se em sua extensa e intensa produção. O intelectual prolongou-se mais no desenvolvimento do conceito de montagem em livros como *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens* (2015), *Imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), *Remontagem do tempo sofrido, Passés cités par JLG* (2015), *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016). No entanto, assim como suas centrais questões, a montagem espalha-se, vaga por entre as milhares de páginas escritas por esse historiador da arte que parece não largar nem as imagens, nem a caneta. A montagem por ele proposta é repleta de aleatoriedade, ritmo, emoções e acasos. Entretanto, ela requer leitura, pesquisas, organização e erudição. Ela faz parte dos exercícios diários de quem afirma montar imagens, mas também textos, exposições e aulas. Para Didi-Huberman, a montagem não constitui um método, ela é uma forma de operar. E, se nós precisamos montar as imagens, é porque as imagens desmontam (Didi-Huberman, 2015).

A tela acima [Fig. 11] foi pintada por uma, à época, jovem e corajosa artista francesa, Berthe Morisot (1841-1895). Em *A Caçadora de borboletas* (1874), Morisot apresenta uma mulher de vestido branco, chapéu e lenço negros. Duas crianças também compõem o primeiro plano do quadro. A mulher dada a ver é Edma – a irmã e figura mais retratada pela artista em suas telas – e as crianças são suas duas filhas, Jeanne e Blanche – portanto, sobrinhas da pintora. As figuras humanas destacam-se em meio à verde paisagem impressionista. A cena *en plein air* provavelmente foi pintada na

propriedade de Edma em Maurecourt, nas margens do Oise, Yvelines. Na luminosa paisagem, vemos o verde das folhagens e o marrom que colore o caule das árvores. No centro, a mulher vestida de branco segura entre suas mãos uma rede de borboletas. Na imensidão verde, pequenas manchas colore a paisagem. São coloridos e brincalhões bichanos que voam de forma ligeira como o pincel de Morisot. As borboletas pintadas por Berthe Morisot operam entre o visível e o invisível da imagem. Elas se espalham por tudo, estão em todos os lugares e em nenhum lugar ao mesmo tempo, tais quais as montagens nas páginas escritas por Georges Didi-Huberman.



FIG. 11. Berthe Morisot, *A caçadora de borboletas*, óleo sobre tela, 46 x 56 cm, 1874. Musée d'Orsay, Paris.

Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/chasse-aux-papillons-309>.

Não existe um único livro no qual ele se determinou a tratar unicamente das montagens, elas estão por tudo. Soltas como borboletas, misturadas num incrível labirinto formado por palavras e imagens. Para caçá-las precisamos nos movimentar, levantar e voltar aos livros da estante, às suas páginas sublinhadas e às notas tomadas em diferentes anos e momentos. Por vezes, ao localizar uma ou outra citação deparamo-nos com um exemplo que agora faz mais sentido, ou com uma imagem que agora nos fita os olhos de uma maneira diferente. E talvez seja este o grande exercício de montagem. Buscar sempre outras associações possíveis. E ele pode ser leve, alegre e repleto de descobertas. Como a brincadeira de Edma e das duas crianças em meio a um luminoso jardim.

A história da arte e a imagem-borboleta

As borboletas, nas páginas aqui escritas, fizeram-nos analisar obras concebidas em diferentes momentos históricos e em díspares localizações geográfica. Uma tela pintada por um artista brasileiro no século XIX, um retrato do *quattrocento* italiano, três outros do barroco espanhol do século XVII, e por fim, uma paisagem impressionista francesa também do oitocentos. Essas seis imagens levaram-nos a perceber muitas outras, como uma carta do *Tarot de Mategna* e duas gravuras do século XV, ou a prancha número 39 do atlas *Mnemosyne*, que foi montada no século XX. A partir de telas alegóricas, retratos e paisagens, buscamos problematizar *Nachleben*, *Pathosformel* e Montagens.

Ao pronunciar estas três palavras – que constituem conceitos e formas de operar – evocamos o nome de dois teóricos, dois historiadores da arte: Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. E, por fim, já não podemos decidir se foram os teóricos, os conceitos ou as borboletas que conduziram nosso texto. E a resposta talvez seja muito simples, não foram nenhum dos três. Foram as imagens.

Se nossos teóricos borboleteiam é porque a imagem borboleteia. “Isto não significa, de modo nenhum, que seja imprecisa, improvável ou inconsciente, mas que todo conhecimento das imagens em geral deve construir-se como conhecimento dos movimentos exploratórios – das migrações, dizia Aby Warburg – de cada imagem particular” (Didi-Huberman, 2015: 16). As imagens, também aqui neste breve artigo, movimentam-se no espaço e no tempo. As imagens são operadoras de migração. Pois bem, assim como as imagens, as borboletas podem ser vistas em quase todos os lugares do mundo. Assim como as imagens, elas se transformam e se movem. Elas podem voar. Atravessam fronteiras, países, continentes e oceanos.

Referências

- AGAMBEN, G. *Ninfas*. Madrid: Pre-textos, 2010.
- ARASSE, D. *História de pinturas*. Lisboa: KKYM, 2015.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica. Arte e política. Ensaio sobre literatura e história da Cultural*. São Paulo: Editora brasiliense, 2010.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BINSWANGER, L. *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- BURCKHARDT, J. *O retrato na pintura italiana do renascimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- BURUCUA, J. E.; KWIATKOWSKI, N. Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura. In: BURUCUA, J. E. *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019, p.06-14.
- CASTELNUOVO, E. *Retrato e sociedade na arte italiana. Ensaio de história social na arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CLARK, K. *O nu. Um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Lisboa Ulisseia, 1957.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013b.
- _____. La condition des image. In: AUGÉ, M. ; DIDI-HUBERMAN, G.; ECO, U. *L'expérience des image*. Paris: INA éditions, 2011, p.81-107.

- _____. O saber movimento (o homem que falava com as borboletas). In: MICHAUD, P.-A. *Aby Warburg e a imagem em Movimento*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013a, p.17-29.
- _____. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. *Exvoto: imagen, órgano, tempo*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2016.
- _____. *Falenas. Ensaio sobre aparição*. Lisboa: KKYM, 2015.
- _____. *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 9. Paris: Minuit, 2016.
- _____. *Table de montage. Regarder. Recueillir, raconter*. Peronnas: Éditions de l'mec, 2023.
- FREEDBERG, D. *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- KLEIN, R. *A forma e o inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. São Paulo: Edusp, 1998.
- KÖHLER, C. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- SIEREK, K. *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*. Paris: Klincksieck, 2009.
- SOMAINI, A. *Généalogie, morphologie, anthropologie des images, archéologie des médias*. In: EISENSTEIN, S. M. *Notes pour une histoire générale du cinéma*. Paris : AFRHA, 2013, p.236xx-291.
- VASARI, G. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- _____. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: KKYM, 2015b.
- WARBURG, A. *História de fantasmas para gente grande. Escritos, esboços e conferencias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

Notas

- * Professora de história da arte da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O presente texto integra o atual projeto de pesquisa coordenado Pibic/UFSC/CNPq "A história da arte em movimento. Aby Warburg e Didi-Huberman a montar imagens". E-mail: camposdanielaqueiroz@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9681-0977>.
- 1 Obra cuja primeira edição em língua francesa data do ano de 1998, tendo sido publicada em língua portuguesa no Brasil no ano de 2013. Seu lançamento esteve envolto na primeira visita de Georges Didi-Huberman ao Brasil, que ocorre em função da exposição "Atlas, suíte" no então recém-inaugurado

Museu de Arte do Rio (MAR). Sendo assim, tal texto parte da pesquisa e da figura de Aby Warburg.

- 2 O referido ensaio tem tradução em língua portuguesa e compõe o livro intitulado *Falenas*, publicado em Portugal no ano de 2015.
- 3 A conhecida tese de doutorado de Aby Warburg intitulada de “O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli” foi submetida à Universidade de Strasbourg no findar do ano de 1891. Pela tese, ele recebe o título de doutor em 1892 e a publica no ano de 1893.

Artigo submetido em novembro de 2024. Aprovado em abril de 2025.